



# بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج نامه احمد موسی و معراج نامه میر حیدر

رضا تهرانی \*

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۴/۲۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۷/۷

## چکیده

داستان معراج رسول اکرم (ص) رایج ترین مضمون دینی در حوزه نگارگری اسلامی ایران است که همواره بستری مناسب برای خلاقیت و نوآوری نقاشان فراهم نموده است. اوراق باقی مانده از معراج نامه احمد موسی متعلق به دوره ایلخانی و نسخه دست نویس معراج نامه میرحیدر که در دوره تیموری به تصویر در آمد، دو مجموعه بی نظیر در عرصه هنرهای تصویری دینی محسوب می شوند که هر یک ضمن بهره مندی از اسلوب های نگارگری زمانه خود، نگاه ویژه ای به موضوع مورد اشاره داشته اند. پژوهش اخیر بررسی و مقایسه تطبیقی عناصر ساختاری آن ها، نوع نگرش، عملکرد و چگونگی تصمیمات نقاشانه هنرمندان در ارائه مضامین دینی در دو دوره مذکور را در قالب دو هدف کلی به نمایش می گذارد.

۱- عناصر ساختاری هویت ساز در نگاره های دو معراج نامه مذکور چه بوده و از چه ویژگی هایی برخوردار است.

۲- این عناصر ساختاری در ترکیب بندی نگاره های معراج نامه احمد موسی چه شباهت ها و تفاوت هایی با عناصر مشابه در معراج نامه میر حیدر دارد.

به عنوان مثال در نگاره های معراج نامه احمد موسی، پیکر پیامبر بدون بهره مندی از عناصر نمادین و مذهبی، اما برخوردار از پویایی و تحرک مضاعف دیده می شود، نقاش در این جا سعی در ارائه نوعی فضاسازی ذهنی متشکل از عناصر واقعی دارد که یک واقعه دینی - تاریخی را نیز شرح می دهد. نوع چینش افراد، رابطه آن ها با عناصر معماری و استفاده از عمق میدان طبیعی، در کنار بهره مندی از الگوهای رایج مغولی، آثار این مجموعه را از فضاهای شاعرانه، غیر واقعی و انتزاعی نگاره های معراج نامه میر حیدر که تسلط رنگ به جای خط در آن ها مشهود است، متمایز می سازد. در این میان ورود عناصر چینی در هر دو دوره نیز توانست تأثیرات متفاوتی را در عناصر ساختاری آثار به وجود آورد که به آن نیز پرداخته شده است.

## واژگان کلیدی

عناصر ساختاری، معراج نامه احمد موسی، دوره ایلخانی، معراج نامه میر حیدر، دوره تیموری.

\* کارشناس ارشد نقاشی، مدرس هنر، دانشگاه سپهر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان

Email: R\_tehrani2004@yahoo.com

داستان شگفت انگیز معراج یکی از معجزات پیامبر اسلام است که در قرآن کریم و در سوره های «اسرا» و «نجم» نیز به آن پرداخته شده است.

شرح این سفر معجزه آسای حضرت محمد(ص) از معروف ترین و جالب ترین مضامین هنر دینی در جهان اسلام به شمار می رود که در ادوار مختلف، هنرمندان بسیاری در مصورسازی آن کوشیده اند. سفری که از «سرزمین های آبی و طلایی رنگ بهشتی، همسراه فرشته هایی با بال های رنگارنگ شروع شده و به دنیایی از سایه های دوزخی که در آن شیاطین، دوزخیان را شکنجه می کنند، ختم می شود» (سگای، ۱۳۸۵، ۱۱).

دو مجموعه با ارزش تصویری یکی «معراج نامه احمد موسی» متعلق به دوره ایلخانی که در دوره صفویه در مرقع بهرام میرزا جای گرفت و دیگری «معراج نامه میرحیدر» که در دوره تیموری مصورسازی گردید، از معروف ترین نسخ مصور شده با موضوع معراج هستند که تصاویر شگفت انگیزی را با تکیه بر احادیث، روایات مذهبی و خلاقیت هنرمندان به نمایش می گذارند. توانایی و خلاقیت ذهنی در فضا سازی و توانمندی در طراحی و رنگ آمیزی از ویژگی هایی هستند که نگاره های این دو مجموعه را از آثاری با موضوع مشابه متمایز ساخته اند. به نظر می رسد عناصر ساختاری نگاره های معراج نامه احمد موسی ضمن بهره مندی از عناصر چینی در کنار خلاقیت هنرمند، بعدها در خلق نگاره های معراج نامه میرحیدر مورد اقتباس قرار گرفته و با جذب ویژگی های مکتب تیموری، فضایی آرمانی یافته است.

در این پژوهش ابتدا دو نسخه مورد بحث معرفی شده و سپس تعدادی از تصاویر پس از توصیف موضوعی، با توجه به ویژگی هایی چون، عناصر ساختاری و نمادین، ریخت شناسی پیکره ها، حجم نمایی، ارزش های طراحی و رنگ آمیزی در کنار تاثیر پذیری از عناصر چینی، با پیش فرض گفته شده، به شیوه کتابخانه ای مورد بررسی و مطالعه تطبیقی قرار می گیرد.

### معراج نامه احمد موسی

در سال ۹۵۱ هجری قمری، امیر ابوالفتح بهرام میرزا، برادر شاه تهماسب صفوی که صادقی بیک افشار در «مجموع الخواص» او را «میرزایی خودش بی نظیر و سخنش دلپذیر، گفتارش شیرین و اشعارش رنگین» (آژند، ۱۳۸۴، ۳۷) معرفی می کند، از آن جا که «علاقه فراوانی به خطاطی پیدا می کند، به دوست محمد دستور می دهد که اوراق پراکنده آثار استادان گذشته و حاضر را گرد آورد» (بینیون، ۱۳۸۴، ۴۱۴) و مرقع معروف بهرام میرزا را فراهم نماید که هم اکنون در موزه توپ قاپی سرای استانبول نگه داری می شود. مرقع بهرام میرزا به خاطر دیباچه با

ارزشی که دوست محمد بدان افزود از حیث تاریخ نگاری هنرمندان سده ۹ و ۱۰ هجری قمری، نیز حائز اهمیت اند. این مرقع با ارزش دارای تصاویری از معراج حضرت رسول است که دوست محمد در دیباچه خود آن ها را متعلق به معراج نامه احمد موسی معرفی می کند. وی که در اوایل سده ۸ هجری قمری، می زیسته، این معراج نامه را برای سلطان ابوسعید ایلخانی مصور کرده و صحنه های بی نظیری از پیامبر اکرم(ص) را در آن به نمایش گذاشته که گویای ویژگی های ساختاری نگارگری ایلخانی در ترسیم چهره و پیکر پیامبر(ص) نیز می باشد. به طور کلی در آثار دوره ایلخانی و بعدها در دوره تیموری، پیامبر اسلام با حداقل عناصر مقدس و عمدتاً به واسطه قرارگیری در نقطه عطف ترکیب بندی از افراد دیگر متمایز می گردید. این ویژگی در دیگر نسخه های دوره ایلخانی هم چون «جامع التواریخ رشیدی» و «آثارالباقیه» نیز مشهود است.

تصاویر موجود در مرقع بهرام میرزا تنها نگاره های باقی مانده از این معراج نامه هستند که به خط خوشنویس نامدار عبدالله صیرفی کتابت شده بود. (برند، ۱۳۸۸، ۷۵)

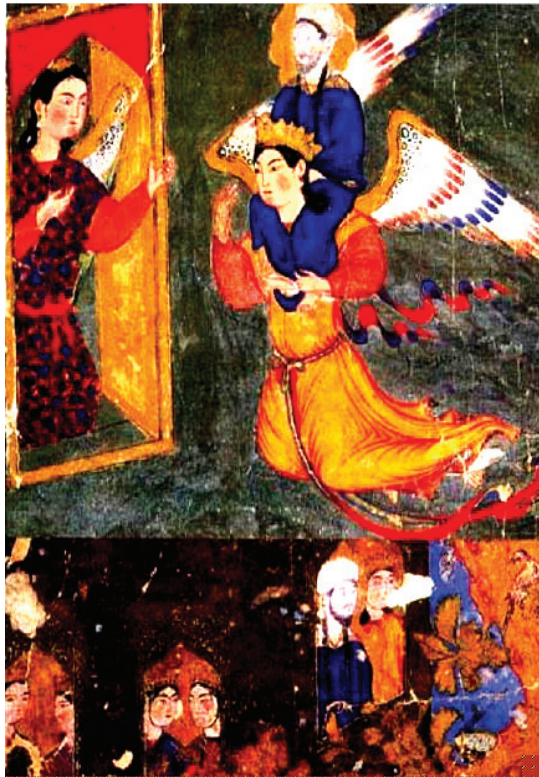
دوست محمد در دیباچه خود، ضمن این که سرچشمه نقاشی سنتی ایرانی را به دوره حکومت سلطان ابوسعید نسبت می دهد، می نویسد: «در زمان او استاد احمد موسی، شیوه جدیدی در ترسیم نقاشی (به ویژه چهره) ابداع می کند» (برند، ۱۳۸۳، ۱۴۱) وی «که شاگرد پدر خود بود، پرده گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد» (بینیون، ۱۳۸۳، ۴۱۵)

### معراج نامه میرحیدر

یکی از باشکوه ترین نسخ خطی با موضوع معراج پیامبر(ص) مربوط به نیمه اول سده ۹ هجری قمری، که علاوه بر روایت تصویری عروج یادآور رویدادی تاریخی هم است، معراج نامه ای محفوظ در کتابخانه ملی پاریس می باشد که میرحیدر شاعر و نامه نگار دربار، در سال ۸۴۰ هجری قمری، به دستور شاهرخ تیموری از عربی به ترکی ترجمه کرده و مالک بخشی هراتی آن را به خط اویغوری کتابت کرد. این نسخه بزرگ (۲۲/۵×۳۴ سانتی متر) با ۲۶۵ صفحه، دارای ۶۱ نگاره است و داستان سفر معجزه آسای پیامبر اسلام در شب معراج را به همراه تصاویری از جبرئیل و فرشتگان دیگر و صحنه هایی از بهشت و دوزخ به نمایش می گذارد.

مجموعه اخیر که حدود یک سده پیش از تهیه مرقع بهرام میرزا کتابت و مصور شده، «دستاورد روزگاری است که روحیه اسلامی و عرفانی در جان و دل مسلمانان می جوشید و چشمه های خلاقیت هنری سرشار بود» (عکاشه، ۱۳۸۰، ۱۸۸). در این دوره زیباترین عناصر نقاشی مکتب ایلخانی، آل جلایر و آل مظفر (شیراز) در کنار عناصر رومانیتیک نگارگری ایرانی نشست. با

۱- دوست محمد گواشانی نقاش و مورخ هنری دربار صفوی، حدود سال ۸۹۵ هجری قمری، در روستای گواشان در اطراف هرات به دنیا آمد. در نقاشی از بهزاد تعلیم گرفت و بعدها راهی هندوستان شد و در دربار همایون خدمت کرد. (آژند، ۱۳۸۴، ۵)



تصویر ۱- ب، همان



تصویر ۱- الف، حمل پیامبر (ص) بر روی شانه‌های جبرئیل، معراج نامه احمد موسی سده ۸ هجری قمری. موزه توپقاپی سرای، استانبول ماخذ تصویر: (Sims, 2002, 147)

عجیب الخلقه ای سوار شد (که... ظاهری شبیه به قاطر یا اسب، چهره ای زنانه و پاهایی شبیه به شتر، افساری از جنس مروارید، زینتی از زمرد و رکابی فیروزه ای داشت). (سگای، ۱۳۸۵، ۳۵) اما در این نگاره اثری از حیوان عجیب الخلقه نیست و فرشته ای بزرگ با بال‌های رنگین و تاجی بر سر پیامبر (ص) را حمل می‌کند، تجسمی بی نظیر که در هیچ یک از صحنه‌های معراج در دوره‌های مختلف دیده نمی‌شود. بینیون معتقد است «وجود این فرشته‌های بالدار یادآور عناصر قدیمی تر ایرانی در دوره ساسانی است». (بینیون، ۱۳۸۳، ۱۰۶) کمر بند سرخ و سبز جبرئیل و رشته‌های بلند و سیاه موهای او به صورت موج در حرکت بوده و سرعت پرواز را نشان می‌دهد که در نمونه‌های ساسانی در نقش برجسته شاپور در نقش رستم نیز دیده می‌شود. در تصویر ۱- الف، آسمان و زمین اطراف پیکره‌ها مملو از شعله‌های طلایی است و از میان آن‌ها کوه‌های مخروطی شکل سفید رنگی سر بر آورده اند که هیچ شباهتی به کوه‌های مغولی برگرفته از چین ندارند. فرشته‌های کوچک تری نیز به جای پرواز در کنار جبرئیل و حضرت محمد (ص)، در کنار قله کوه‌ها ایستاده و با احترام پرواز آن‌ها را نظاره می‌کنند.

اندازه این فرشته‌ها در مقایسه با کوه‌ها، بزرگ و

این حال کتاب آریایی تیموریان در این دوره «نوعی از گرایش‌ها و تمایلات زیبایی شناختی و ایدئولوژیک را بازتاب می‌دهد که در سنت‌های هنری دیگر کم‌تر می‌توان سراغ گرفت». (آژند، ۱۳۸۷، ۵۱) در این آثار هماهنگی بیش‌تری بین پیکره‌ها و دیگر عناصر ترکیب بندی بوجود آمد که با جهان واقع نیز متفاوت بود، زیرا «دقت در نقش و طرح، آرایش تصنعی صحنه و ترکیب بندی، فراتر از ناتورالیسم و عمق میدان سه بعدی رفته و حالت آرمانی به خود گرفته». (همان)

### بررسی تطبیقی نگاره‌های دو معراج نامه

#### ۱- عناصر ساختاری و نمادین

دو نگاره از معراج نامه احمد موسی پیامبر (ص) را سوار بر شانه‌های جبرئیل، احتمالاً یکی در مسیر اورشلیم (تصویر ۱- الف) و دیگری در مقابل در ورودی بهشت (تصویر ۱- ب) نشان می‌دهد.

پیامبر (ص) که جامه‌ای به رنگ آبی سیر برتن دارد در مقابل بزرگی پیکر جبرئیل، کوتاه به نظر می‌آید و جبرئیل که بار گرانمایی را بر شانه دارد به صورت عمودی و با شتاب پرواز می‌کند.

«بر اساس یک افسانه، پیامبر هنگام معراج بر حیوان





تصویر ۲- در راه اورشلیم، معراج نامه میرحیدر، سده ۹ هجری قمری

از فرشتگان مقرب الهی) به سوی اورشلیم حرکت می کند.  
(تصویر ۲)

در این جا پیامبر (ص) بر خلاف تصویر قبلی، سوار بر  
براق دیده می شود. براق حیوانی نمادین و افسانه ایست  
که هنرمندان بدون استثنا صورت او را از روبه رو و  
با الگوبرداری از نمونه های پیشین، به یک شکل نمایش  
داده اند. این حیوان عجیب «با تاج مغولی و موهایی بلند که  
از اطراف گردن بلند کمائی او آویخته و با بدن لاغر و پاهای  
باریک کشیده اش، نمونه ای کامل از اسب ایرانی  
است» (سگای، ۱۳۸۵، ۲۷)

ظاهرا تصاویر عروج با موجودی اسب گونه و بالدار  
خارج از اعتقادات مذهبی مسلمانان است و صرفاً در متون  
مذهبی ترکی و آلتایی، عروج «منحصر به اسبانی است که  
قدرت پرواز دارند. چنان که گفته می شود در سده هفتم،

غیر متناسب به نظر می رسد. این وارونگی تناسب ها بین  
انسان ها، مناظر و معماری، در دوره تیموری و معراج نامه  
میر حیدر تغییر می کند. در نمونه های ایلخانی انسان ها از  
مکان ها بزرگ تر و در آثار تیموری (به ویژه مکتب پسین  
هرات) بسیار کوچک ترند. (اسحاق پور، ۱۳۷۹، ۴) «ممکن  
است نگارگری سازان ایرانی، موضوع کوچکی انسان ها  
را در محیطش از نقاشی چینی آموخته باشند که بعد از  
حمله مغول با آن آشنا شدند» (همان، ۱۸) البته این کوچکی  
اندازه انسان ها، برخلاف نگرش چینی، در نگارگری ایرانی  
از اهمیت و ارزش انسان نمی کاهد.

صحنه هایی که حمل پیامبر را در طول سفر نشان  
می دهد، در معراج نامه میر حیدر به صورت رایج تری  
به تصویر در آمده و پیامبر را سوار بر مرکب معروفش،  
براق نشان می دهد که به راهنمایی جبرئیل و میکائیل (یکی

۱- صیورفی از نسل دوم  
پیروان یاقوت مستعصمی  
و سرآمد خوشنویسان سده ۸  
هجری قمری بود که بیش تر به  
سبب نسخه های ماندگارش از  
قرآن شناخته شده است.  
(هیلن برند، ۱۳۸۸، ۷۶)

تصویر مشابه در معراج نامه میر حیدر، پیامبر (ص) دستاری سفید بر سر و ششانه‌ها دارد و با محاسن بلند و آراسته دیده می‌شود که نشانه مردی، نکاوت و زینتی برای صورت عضلانی است». (سگای، ۱۳۸۵، ۲۶) (تصویر ۳ الف و ب)

در هر دو معراج نامه ایلخانی و تیموری صورت پیامبر (ص) به صورت کامل و آشکار نمایان است. این گونه نمایش چهره پیامبر (ص) بسیار اندک بوده و بیش تر متعلق به اوایل دوره اسلامی است. مانند تصاویر پیامبر (ص) در نسخه «جامع التواریخ رشیدی» در اوایل سده هشت هجری قمری، ظاهراً ایلخانان مغول «برای نخستین بار، کشیدن تصاویر پیامبر (ص) را جایز شمردند و (شاید) قصد آنان القای این بود که آن‌ها به یک سلسله اسلامی نسبت می‌رسانند». (عکاشه، ۱۳۸۰، ۳۱) (تصویر ۴)

ریخت شناسی چهره فرشته‌ها و حتی نوع پوشاک و تاج آن‌ها، در هر دو نمونه منشأ یکسانی را معرفی می‌کند. فرشتگانی با چشمان سیاه، ابروان کمانی و موهایی که بر روی شانه‌ها ریخته و با دو گیسوی بافته به صورت مدور در بالای سرشان جمع شده، یاد آور عناصر تصویری مرسوم در تورقان چین هستند. (سگای، ۱۳۸۵، ۲۶) از دیگر نشانه‌های این تاثیر پذیری «مدور بودن چهره‌ها با چشم‌های فراخ و اریب و مردمک‌های بزرگ و بینی راست و دهان کوچک است». (عکاشه، ۱۳۸۰، ۶۳) که در تصاویر هر دو معراج نامه دیده می‌شود. شکل لباس‌ها نیز با اندک تفاوت‌هایی در تزیین، برگرفته از سنت مغولی است. (همان، ۲۶) جالب این‌که در نگاره‌های معراج نامه احمد موسی (بر خلاف سایر آثار مغولی) و همچنین در معراج نامه میرحیدر، حالات و قیافه‌ها عاری از احساس و هیجانات و واکنش‌های درونی و شخصی هستند. عکاشه این ویژگی را نشانه خلاقیت و نوآوری هنرمند دانسته و آن را به حساب ناتوانی فنی نگارگر نمی‌گذارد. (عکاشه، ۱۳۸۰، ۸۵) و در ادامه به نقل از لورنس بینیون می‌نویسد «خطوط ترسیم شده در هنرهای ایرانی متأخر به خودی خود آن قدر زیبا و دلپذیر بوده که نیازی به چهره پردازی و ارائه عواطف درونی نداشته است». (همان) با این حال می‌توان «حالات روحی، گرایش‌های توأم با تفکر، کنجکاوی، درون‌گرایی، جادو و تحسین، بردباری، غم و حتی توحش را در مسیر مردمک چشم‌های کشیده اشکال، مشاهده کرد». (سگای، ۱۳۸۵، ۲۶) البته این حالت یکنواخت و بی‌احساس چهره‌ها «از طرفی با موقعیت سرها که کم و بیش کج و اغلب، سه رخ نشان داده شده‌اند و از طرف دیگر، با حرکات دست‌ها و موقعیت‌های بدن لاغر و بلند، شکسته شده» (همان) و تاثیر منفی در پویایی و تحرک پیکره‌ها ندارد. بر خلاف طراحی خشک پیکره‌ها در معراج نامه میرحیدر، در نسخه ایلخانی طراحی آن‌ها با نرمش بیش‌تری همراه است. ولی ریخت شناسی چهره‌ها با



تصویر ۳- الف، مشابهت چهره نگاری پیامبر (ص) در معراج نامه احمد موسی  
تصویر ۳- ب، مشابهت چهره نگاری پیامبر (ص) در معراج نامه میرحیدر

دشمن بزرگ چنگیز خان، سوار بر اسب خاکستری به آسمان رفته است». (همان، ۲۰) با این‌که در نقاشی‌های معراج، پیامبر (ص) همواره سوار بر براق به آسمان‌ها عروج می‌کند اما تفاسیر مذهبی مسلمانان، «صعود پیامبر (ص) را از پله‌های نردبانی نورانی که از معبدی در اورشلیم به بهشت برپاشده، نشان می‌دهد». (همان) در تصاویر معراج نامه احمد موسی، پیامبر با هاله‌ای دایره‌ای به دور سر، از اشخاص دیگر متمایز گشته که نمونه‌های اولیه آن در آثار مانویان به کار می‌رفت و در دوره سلجوقی نیز به دور سر اغلب افراد دیده می‌شود. این هاله دایره‌ای «نشانه عظمت و قدرت بوده و نه تنها در نقاشی‌های آغازین اسلامی بلکه در تصاویر سفالینه‌ها، نقوش برن‌ها و شیشه‌ها و حتی بر روی پارچه‌ها بر اقتدار فرد تاکید داشتند» (Kuhnel, 1924, 7)

اما از اواخر سده ۸ هجری قمری هاله‌ای مانند شعله‌هایی از نور ظاهر شد که جنبه تقدس و تمایز داشته و صرفاً به دور سر پیامبر (ص) دیده می‌شود. عکاشه معتقد است این نوع هاله «همان است که در آثار هنری چین و آسیای میانه دیده می‌شود که در این‌جا به شکل بیضی و با خطوط نامنظم ترسیم می‌شود همانند یک شعله آتش به نظر می‌رسد». (عکاشه، ۱۳۸۰، ۱۱۵)

## ۲- ریخت شناسی پیکره‌ها

در نمونه ایلخانی که توسط احمد موسی نقاشی شده، پیامبر با آرایش مغولی به تصویر در آمده، مغولان «موهایشان را تا نزدیک گوش‌هایشان تا حدی بلند تر از روی پیشانی قرار می‌دهند.

ولی پشت آن‌ها را می‌گذارند مانند موی زنان بلند شود و با آن، دو گیس، پشت سر می‌بافند و هر کدام را به گوش می‌چسبانند». (بینیون، ۱۳۸۳، ۸۶) در حالی که در





تصویر ۴- معراج پیامبر، جامع التواریخ، تبریز ۷۱۴ هجری قمری، کتابخانه دانشگاه ادینبورگ

لذا بهره مندی از خطوط کناره (نمابه عنوان مثال) در جامه ها می تواند به خوبی فقدان سایه پردازی را جبران نماید. «چنین به نظر می رسد که هنرمند نگارگر به همین خرسند بود که اثری تزیینی و زیبا که اشکال آن به یکدیگر مرتبط باشند بیافریند و آن را با جامه ای دلربا و سرپوشی چشم نواز بیاراید... و مهارت خود را در طرحی این جامه ها نمایان سازد» (همان، ۸۵)

**۵- موقعیت پیکره پیامبر (ص) در ترکیب بندی ها**  
نگاره بعدی از معراج نامه احمد موسی، پیامبر (ص) را با هاله نورانی به دور چهره اش در ساختمانی بسیار آراسته که محراب آن نشانه مسجد دارد (و شاید قبه الصخره باشد) در حال موعظه نشان می دهد. (همان، ۱۸۸) (تصویر ۶)

در این جا پیامبر با ردایی به رنگ آبی سیر، در بخش مرکزی ترکیب بندی و مابین ستون های بلند مرمرین نشسته و پیرامون وی را انبوهی از مردمان فراگرفته اند. بزرگ ترین آن ها که هاله ای هم ندارد، شاید یکی از پیامبران پیشین و احتمالاً حضرت موسی (ع) باشد که پیامبر (ص) قبل از ملاقات رضوان، با او دیدار داشته است. این تصویر یادآور نگاره هایی است که پیامبر (ص) را نشسته در میان اصحاب خود نشان می دهند و بعدها در دوره های مختلف هم اقتباس شد، مانند نگاره ای در نسخه دستنویس از کتاب «حیره الابرا» تالیف امیر علیشیر نوایی که پیامبر را نشسته در محراب مسجدی که با کاشی های گل و گیاه آراسته شده، نشان می دهد و از آن جا که معمولاً در این تصاویر پیامبر (ص) و صحابه وی، امام علی (ع) و امام حسن (ع) و امام حسین (ع) نیز حضور داشتند، لذا به نظر پژوهنده شاید شخصی که در کنار پیامبر (ص) نشسته، امام علی بن ابی طالب باشد.

در نگاره مورد اشاره جبرئیل به طور هوشمندانه ای

سبیل باریک و ریش کشیده در چهره پیامبر در هر دو نسخه مورد نظر، مشابهت نزدیکی داشته و ریشه های یکسانی را یادآور می شود.

### ۳- ویژگی حرکت در نمایش پیکره ها

از آغاز عصر مغول طریقه نمایش پیکره ها تغییر می کند «از جمله آن که در طرح های انسان و حیوان تحرک بیش تری پیدا می شود در حالی که در نقاشی سنتی ایرانی (در دوره های بعدی) به کیفیت آرامش و سکون اهمیت بیش تری داده می شود». (تجویدی، ۷۸، ۱۳۸۶) بینون دلیل وجود ویژگی حرکت و پویایی را در نقاشی مغولی، توجه به دستاوردهای تکنیکی چینی می داند و در ادامه می افزاید هنرمند ایرانی «سرانجام نشان داد که خود قادر به هضم این عناصر عاریتی و نیز تداوم روح تزیینی و خصلت هیجان برانگیزی سبک های پیشین است». (بینون، ۱۵۸، ۱۳۸۳)

حس حرکت و کنش پیکره آن ها را زنده می نماید. این ویژگی به خوبی در تصویر ۱ و در پیکر پویا و پر تحرک جبرئیل و پیامبر (ص) دیده می شود که با نوارهای موج نیز تشدید شده و در مقایسه با پیکره های مشابه در تصویر ۲ از پویایی بیش تری برخوردارند. (تصویر ۵) ارنست کونل کم تحرکی پیکره ها در معراج نامه میر حیدر را نشانه وقار و متانت اعجاب انگیز آن ها دانسته دلیل آن را موضوع خاص آثار بر می شمارد. (پوپ، ۷۵، ۱۳۸۴)

### ۴- حجم نمایی

در مورد حجم نمایی چه در جامه ها و چه در چهره ها (در هیچ یک از دو معراج نامه مذکور) کوشش زیادی به چشم نمی خورد زیرا معمولاً «تصاویر اشخاص در نگارگری اسلامی، در چهره نگاری مستقل به شیوه دو بعدی است و رنگ آمیزی نیز در این کار نقش به سزایی دارد». (عکاشه، ۱۹۸، ۱۳۸۰)



تصویر ۵ب- مقایسه ویژگی حرکت در معراج نامه احمد موسی



تصویر ۵الف- مقایسه ویژگی حرکت در معراج نامه میرحیدر

در صحنه غایب است مگر این که پیکره بزرگی را که در کنار پیامبر (ص) نشسته، جبرائیل بدانیم اما جبرئیل که فرشته مقرب الهی است در تمام صحنه های معراج همواره تاج بر سر دارد و بر خلاف این صحنه، هیچ وقت عمامه نداشته است. (Sims, 2002, 148)

از این نظر نگاره فوق جزء نمونه های بسیار نادر خواهد بود. حتی براق که در سمت چپ پیش زمینه به در مسجد بسته شده و گویی از پای راستش نقشی همچون زبانه آتش سر می کشد، با آن بدن قرمز روشن، صورت رنگ پریده و گوش های سبز بزرگش غیرطبیعی و به نظر غریبه می آید. البته در نگارگری ایرانی، جانور «اگر سبز، آبی یا زرد باشد مانعی ندارد، اما انسان آبی یا سبز، بی درنگ همچون هیولا یا موجودی فوق طبیعی تلقی می شود». (اسحاق پور، ۱۳۷۹، ۴۵)

توده بزرگ سنگ سیاهی که در پیش زمینه دیده می شود شاید علامت خاصی باشد که به این مکان مقدس مربوط می شود، جایی که پیامبر (ص) شب معراج سفر خود را از آن جا آغاز کرد. «به راستی این نقاشی یک اتفاق خارق العاده را به خوبی توصیف می کند. حضور براق به صورت خیلی مشخص در پیش زمینه و وجود فرشتگان نشان از یک حادثه غیر معمول دارد». (Sims, 2002, 148)

نگاره فوق اشاره به داستانی دارد که در آن سه فرشته، سه پیاله از جنس نور به پیامبر اکرم (ص) پیشکش می کنند. اولین پیاله محتوی عسل، دومی شراب و سومین پیاله محتوی شیر بود که طبق روایات، حضرت پیامبر (ص) پیاله شیر را برای نوشیدن انتخاب می کنند. این داستان در معراج نامه میر حیدر نیز به تصویر درآمده است. (تصویر ۷) در این نگاره بر خلاف معراج نامه احمد موسی، سه فرشته سوار بر ابرهای طلایی در آسمان ها از پیامبر (ص) پذیرایی می کنند و هیچ گونه عنصر معماری در ترکیب بندی دیده نمی شود. شیوه و شکل بال ها به گونه ای منظم و هم

شکل به سمت عقب کشیده شده و هیچ یک باعث پوشاندن چهره فرشته دیگر نشده است که می تواند نشان از دقت نظر نقاش باشد. نکته جالب این که با وجود سه پیاله در دست فرشتگان، پیاله شیر مجددا در دست پیامبر نیز دیده می شود که می تواند نمایش دو صحنه از داستان (صحنه پذیرایی و صحنه انتخاب شیر توسط پیامبر) در یک قاب باشد. شکل ظاهری براق با طرح شعله سانی که از پهلوی او بیرون زده، اقتباسی است از تصویر براق در صحنه مشابه در معراج نامه احمد موسی.

با توجه به توصیفات انجام شده، به منظور مقایسه مفید تر (از نظر ترکیب بندی)، نگاره اهدا پیاله ها به حضرت محمد (ص) از معراج نامه احمد موسی را با یکی از نگاره های معراج نامه میر حیدر که ترکیب بندی در فضای معماری را نشان می دهد، مورد مقایسه تطبیقی قرار می دهیم. به این منظور تصویر ۸ که پیامبر را در حال نیایش به همراه پیامبران دیگر نشان می دهد برای مقایسه انتخاب می شود.

در این تصویر پیامبر (ص) در مسجد نشسته و بعد از آن که برای مومنان دعا می خواند، دستانش را به سوی آسمان بلند کرده و همین حرکت به وسیله پیامبران دیگر، بلافاصله تکرار می شود و همگی فریاد می زنند: آمین. (سگای، ۱۳۸۵، ۳۹)

همان طور که پیش از این گفته شد نمایش پیکره پیامبر (ص) در نگاره های ایلخانی تابع شرایط و نوع ترکیب بندی های این دوره است. در این آثار پیامبر (ص) همچون موجودی زمینی و برگزیده در متن حوادث تاریخی قرار می گیرد و عدم استفاده از نقاب نیز می تواند ناشی از همین نگرش باشد. بر این اساس دیگر عناصر تصویری صحنه های معراج، همچون نقش براق و تصاویر فرشتگان نیز فاقد ماهیت فرا زمینی به نمایش در می آیند.

در تصویر ۶، پیکر پیامبر و شخصیت همراه وی، بزرگ تر از دیگران به تصویر درآمده و این عامل در کنار عامل



فضا و عناصر معماری، یادآور نوع خاصی از ترکیب بندی پیکره ها و عناصر معماری در دوره ایلخانی است. در این دوره «متداول ترین ترکیب برای صحنه های داخلی، صحنه ای است سه بخشی که شخص یا گروهی در وسط قرار دارد و در کنارشان اشخاص دیگری ایستاده اند که بیش تر با ستون ها یا دیگر تمهیدات معماری از هم جدا شده اند» (بلر، ۱۳۸۵، ۳۹) و نگاه و زاویه سر افراد با هم متفاوت است و گاهی به طور مستقیم به مخاطب نگاه می کنند و یا از وی روی برگردانده و به نقاط مختلف صحنه چشم دوخته اند. این نوع برخورد در نسخه خطی «جامع التواریخ رشیدی» و «شاهنامه ابوسعیدی» نیز عینا مراعات شده است. همچنین نمایش افراد از زاویه پشت سر در پایین قاب نیز، ایجاد عمق و توجه به داخل صحنه را باعث می شود و «کوشش تازه ای است در راه ایجاد عمق میدان و شکافتن فضای دوبعدی صفحه. به همی—ن دلیل ایوان چوکین به هنر این عصر عنوان رئالیسم رمانتیک داده است» (تجویدی، ۱۳۸۶، ۷۸)

در داخل قاب اثر، تعداد افراد زیادی به تصویر درآمده اند که انبوه شنوندگان را نشان می دهد. این ویژگی گسترده گی فضا و وجود آدم های بسیار، در دیگر آثار این دوره، همچون نگاره های شاهنامه ابوسعیدی نیز دیده می شود. در این آثار، «ترکیب بندی ها بسط یافته تا اندام و فضای بیش تری را در برگیرد... و به نظر می رسد بزرگی تصاویر هنرمندان را برآن داشته تا نسبت به تصاویر اولیه، اشکال بزرگ تری را در منظره هایی مناسب تر به کار گیرند» (همان، ۴۱)

پس می توان گفت یکی از ویژگی های ترکیب بندی در نگاره های ایلخانی، ایجاد فضاهای باز با چینش آدم های بسیار و تحت نظام نامتقارن است. این عامل «با قرار دادن یک اندام در انتهای سمت راست یا چپ قسمت جلو که گاهی پشت به بیننده و گاه نیز به طرف جلو می آید، عملی شود» (گری، ۱۳۸۵، ۳۴) پیکره های حاشیه تصویر با قاب اثر طوری قطع می شود که نگاه آن ها رو به داخل باشد. این ویژگی می تواند نشان از فضا سازی غیر عینی و مغایر با جهان واقعیت و نوعی گریز از محدودیت های قاب بندی تلقی شود. به نظر کنبی، این «اندام چسبیده به لبه قاب، بیش از هر تاثیر خارجی دیگری، ساختار نگاره های سنتی ایران را در ذهن زنده می کند» (کنبی، ۱۳۷۸، ۳۴) (تصویر ۶ و ۷)

یکی دیگر از نشانه های نادیده انگاشتن محدودیت های قاب بندی و دستیابی به فضایی نوین در این دوره، خارج کردن بخشی از عناصر تصویر از چارچوب قاب است که «نشانه قدرت کامل و آزادی قاعده مند بینش در ارتباط با قراردادهای شبیه سازی است که تصویر همراه با متن کتاب، با آن سروکاری ندارد» (اسحاق پور، ۱۳۷۹، ۱۴) این ویژگی در اغلب آثار دوره ایلخانی به چشم می خورد.

اما در نگاره های معراج نامه میر حیدر با جرات



تصویر ۶- اهدا پیاله ها به حضرت محمد(ص)، معراج نامه احمد موسی، موزه توپقایی سرای، استانبول، ماخذ: Sims, 2002, 147

مرکزیت در ترکیب بندی، به خوبی آن ها را از پیکره های دیگر متمایز ساخته است. این شیوه «در خاور نزدیک پیش از اسلام در مورد تصویرسازی شخصیت های بزرگ معمول بود» (عکاشه، ۱۱۵، ۱۳۸۰)

در نگاره نیایش (تصویر ۸) ساختار کلی ترکیب بندی و چینش عناصر آن تابع نظام قرینه سازی بوده و این عامل در عناصر و تزیینات معماری تمام صحنه نمایان است. ردیف شدن آدم ها شاید «الگو برداری از شیوه های ژرف نمایی شرق دور (باشد) که با آرایش پیکره ها به صورت پی در پی همراه بود» (سگای، ۱۳۸۵، ۳۹) و با نوع چینش خود به مرکز اثر رهنمون می شوند. در حالی که در نمونه ایلخانی (تصویر ۶) چینش افراد تابع نظام متقارن نیست. این چینش نامتقارن به نقاش امکان می دهد تا صحنه هایی پر جنب و جوش و پویا خلق کند. فضای مرکزی که پیکر پیامبر را دربر می گیرد با اندازه و قامت بلند آن حضرت بر کل ترکیب بندی که با اشخاص دیگری پر شده، فائق آمده است. این «پیکره های بلند قامت در برخی تصاویر (این دوره) الگوی بیزانسی را به یاد می آورند» (پاکباز، ۱۳۸۰، ۶۱) در این جا «آدم ها بر خلاف هنر نقاشی بغداد که در سراسر صفحه به ردیف قرار می گرفتند و از قرار دادن آن ها در زمینه هم خودداری می شد، به صورت گروه گروه در دو یا سه سطح و بدون تقارن قرار گرفته اند و به واقعه اصلی به وسیله فضا سازی و نوع حرکت تاکید شده است» (گری، ۱۳۸۵، ۲۹) چینش افراد در نگاره اخیر و رابطه آن با





تصویر ۷- سه پیاله از نور، معراج نامه میرحیدر، کتابخانه ملی پاریس، ماخذ: سگای، ۱۳۸۵، ۱۰۰

بینی کرده بود. (Sims, 2002, 147) (تصویر ۱۱)  
 پیکر پیامبر(ص) در سمت چپ با ابرهای طلایی رنگی احاطه شده و دو نفری که در مقابل ایشان نشسته اند، با توجه به شکل عمامه شان همچون اعراب به نظر می رسند. اغلب ویژگی های ساختاری در ترکیب بندی تصویر ۶، همچون چینش پیکره ها، وجود دو پیکره چسبیده به قاب، ایجاد عمق نمایی با تکرار صورت هایی که به جوانب گوناگون نظاره گرند و... در این جا هم مراعات شده اند. اما برخلاف دو تصویر قبلی، در این جا بخشی از آسمان آبی، هم مرز با افقی بلند به نمایش درآمده که با تک بوته های کوچک و بزرگ پوشیده شده است. این «افق های بلند، زمینه گل و گیاهی افشانده و پراکنده، و اشکال کوچک تر تصاویر، ویژگی های جدیدی است که بعدها سبک جلایری را ممتاز ساخت». (بلر، ۱۳۸۵، ۴۲) و با کوچ اجباری هنرمندان دربار جلایری از تبریز به هرات (توسط بایسنقر میرزا)، این ویژگی ها در مکتب هرات نیز تداوم یافت و در آثار این دوره حالت پرده ای را به خود گرفت که عناصر انسانی و نباتی در جلوی آن به تصویر در می آیند.

#### ۶- دوری از واقعیت

با این که در حدود نیمه سده ۸ هجری قمری «توجه به واقع نمایی و نشان دادن حالات و احساسات انسانی در رفتار

بیش تری به کار رفته است. (تصویر ۱۰) «به کار بردن این روش کیفیت خشک و خشن چهارچوب خط کشی که هنرمند را زندانی نموده است تعدیل کرده و به وی اجازه می دهد با آزادی عمل بیش تری اهداف هنری خویش را دنبال نماید». (همان، ۸۳) در نگاره احمد موسی (تصویر ۶) فضای معماری با تغییر زاویه در دو طرف آن به عمق نمایی اثر کمک کرده است. اما در آثار معراج نامه میر حیدر چنین تغییر زاویه ای به منظور عمق نمایی دیده نمی شود. نمای فضاها معماری مسطح است «و سعی شده برای غنا و پرمایگی، با افراط در کاربرد نقش مایه های تزئینی، (به ویژه عناصر ظروف چینی با ارزش یا لعاب مینایی چند رنگ) با عظمت و شکوه جلوه کنند». (سگای، ۱۳۸۵، ۲۸) که به نظر، نادیده گرفتن ژرف نمایی را نیز جبران کرده ولی «اگر گاهی اوقات، صحنه ای از عمق، قابل تشخیص است، تنها به علت ترتیب ماهرانه نقش مایه های سطوح متوالی می باشد». (همان)

نگاره دیگری از معراج نامه احمد موسی، پیامبر اکرم را در حالت نشسته بر روی یک قالیچه کوچک نشان می دهد که فرشته ای بزرگ (شاید جبرئیل) ماکت و الگوی یک شهر اسلامی را به آن حضرت ارائه می دهد. شاید این تصویر اقتباسی باشد از حدیثی که در آن پیامبر شکست شهر بیزنس را به وسیله یک فرمانروای بزرگ اسلامی پیش





تصویر ۸- نیایش، معراج نامه میر حیدر، کتابخانه ملی پاریس، ماخذ: سگای، ۱۳۸۵، ۴۱

محمد، نمونه تیموری (وسایر آثار در مرحله پیشین مکتب هرات) فضای غیرواقعی و انتزاعی تری را به نمایش می‌گذارد و با این که اغلب نگاره های این دوره «از نظر ترکیب بندی و کاربست رنگ های باشکوه در حد عالی قرار دارد ولی بیننده نمی تواند از نظر مادی و عاطفی با آن ها ارتباط برقرار کند» (آژند، ۱۳۸۷، ۱۳۱). این دوری از واقعیت بعدها از ویژگی های نگارگری ایرانی محسوب شده و در عناصر انسانی و حیوانی به کار رفت. «نا واقعیت تصویر اسب در رنگ آبی آن است، اما نا واقعیت تصویر انسان در کوچک بودن و بی مهارتی و بی نرمشی عروسک وار آن است که به جهان قصه مربوط می شود» (اسحاق پور، ۱۳۷۹، ۳۲). این عامل از عدم توجه و پرداخت زیاد به چهره ها نیز مشهود است زیرا «جلال و وزن بیش تر دادن به چهره های انسانی تأکیدی بر رابطه علی، حضور و مساله ایجاد شباهت می بود» (همان، ۳۳) که ویژگی غیر واقعی و انتزاعی بودن را از آثار می گرفت.

با این وجود نگارگران ایرانی نمی توانستند آزادی عملی را که در تزئین فضاها و اشیاء داشتند در ارائه چهره ها به کار بندند لذا چهره ها و دست ها معمولا بدون رنگ مانده و در چارچوب تزئین گرایي به منظور دوری از طبیعت، قرار نمی گیرند. (همان) عدم توجه به هماهنگی عناصر ساختاری تصویر با واقعیت بیرونی در نگارگری ایرانی به گونه ای است که حتی گاهی نمی توان شباهتی بین نقش جامه های افراد با نقوش رایج در جامه های مردم آن زمان جست و جو کرد در واقع هنرمند بیش

پیکره ها وجود داشت، اما لطافت و پختگی هنر ایرانی در نفوذ تزئین گرایي و رنگ آمیزی و پرداخت صحنه ها، جای خود را به خوبی باز کرده است» (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۱۷). این نگرش ایرانی در ساختار تصویری نگاره «هدا پیاله ها به حضرت محمد (ص)» (تصویر ۶) به گونه ایست که فضای اثر کاملاً با طبیعت یکی نشده و واقعی به نظر نمی رسد. این ویژگی در اغلب آثار این دوره دیده می شود، «با این همه، فاصله ای که میان فضای مجرد نقاشی های پیشین و عالم محسوس وجود داشت در این آثار بسیار کم شده است» (تجویدی، ۱۳۸۶، ۸۳).

در نگاره «هدا پیاله ها به حضرت محمد (ص)» توجه به ریزه کاری ها و ترسیم دقیق عناصر تزئینی (درکنار رنگ های الوان) به نقاشی، حالتی شاعرانه داده است. (همان) در واقع این ویژگی نقاشی های ایرانی است که «تصاویر و طبیعت را با تزئین یکپارچه ادغام می کند و این امر رابه کمک رنگ خالص انجام می دهد. هماهنگی رنگ ها، آن گونه که هنرمندان ایرانی با آزادی کامل از طبیعت گرایي به انجام می رسانند، موجب می شود مواد و تصاویر طبیعت به صورت آینه نور تغییر شکل دهند» (اسحاق پور، ۱۳۷۹، ۳۰). در معراج نامه میر حیدر نیز صحنه های بهشت و حوریان با تعدیل حالت های رقت انگیز، تصاویر دلربا و شاعرانه ای را به وجود آورده اند. با این حال صحنه هایی که دیدار پیامبر (ص) را از جهنم و عذاب کافران نشان می دهد در مقایسه با صحنه هایی با فضای شاعرانه، بسیار تکان دهنده است. (تصویر ۱۲) در مقایسه دو تصویر ۶ و ۷، اهداء پیاله ها به حضرت



گسترده از آب تیره با امواج ظریف متلاطمی از طلا و نقره (متاسفانه در اثر گذشت زمان کدر شده است) که حقیقتاً آن را درخشان ساخته، نشان داده است» (سگای، ۱۳۸۵، ۴۲) اما در این جا (نگاره احمد موسی) مانند اغلب آثار دوره مغولی، طراحی آب متفاوت با نمونه تیموری بوده و «به صورت نقوش منظم صدف مانند ترسیم شده که در داخل هر یک از اشکال آن بازی امواج (دید می شود) و خود ترکیبی از دو نوع می باشند که بر روی ظرف های چینی سفید و لاجوردی سده چهارده (سلسله مینگ) مشاهده می شود» (گری، ۱۳۸۵، ۴۱) تزیینات روی قوس ها و سطوح معماری نیز شباهت به تزیینات مشابه در نگاره «زاری بر جسد اسکندر» (شاهنامه ابوسعیدی)، دارد که تخت اسکندر را مزین ساخته اند و بازل گری در کتاب نقاشی ایرانی، آن ها را نقوش چینی معرفی کرده است. (گری، ۱۳۸۵، ۳۶) به نظر بینون عمق نمایی این آثار نیز به صورت نیمرخ های تاحدی روی هم قرار گرفته، نشان داده که جزء خصوصیات ذاتی هنر آسیای صغیر می باشد. (بینون، ۱۳۸۳، ۴۵) با این حال و با وجود تاثیرات چینی یاد شده در نگاره های این دوره، اکبر تجویدی می نویسد «هنر ایرانی عصر مغول، ضمن در برداشتن عوامل چینی یک هنر کاملاً مستقل و متفاوت از مکاتب چینی است» (تجویدی، ۱۳۸۶، ۷۹) اما «این واقعیت هم چنان به قوت خود باقیست که در سده چهاردهم، تاثیرات شکل دهنده، تاثیراتی چینی بوده اند و آشکار ساختن این که در این مراحل حساس سبک کهن ایرانی چگونه پابرجا مانده، دشوار است» (بینون، ۱۳۸۳، ۱۰۰)

در نیمه اول حکومت تیموری به علت وجود روابط سیاسی با چین، سفیر غیاث الدین نقاش به دستور بایسنقر میرزا به چین و ورود هدایا و کالاهای چینی، دوباره فصل جدیدی برای الهام گیری از عناصر چینی آغاز شد. تاثیر نقاشی چینی در اغلب نگاره های معراج نامه میرحیدر مشهود است. به طوری که در بسیاری از تصاویر این مجموعه «آسمان نیلی با ابرهای بسیار پریهاوی چینی جانی تازه گرفته اند» (سگای، ۱۳۸۵، ۲۷) همچنین «بزرگی، بلندی و باریکی تنه درختان، حاصل تاثیرات شرق دور است که به طور خاص با رسم شاخه های خمیده پوشیده از گل مشهود می باشد» (همان)

یکی دیگر از نشانه های تاثیرات غیر ایرانی در تصاویر دوزخیان دیده می شود که ظاهراً «از هنر آسیای مرکزی و چین نشأت گرفته و در تصویر سازی سنتی اسلامی نمونه های آن بسیار نادر است» (Sims, 2002, 150) این گونه توصیفات تکان دهنده «در نسخ خطی خاور دور، بسیار دیده می شود که مشهورترین آن ها نسخه های متنوع سوترا، ده پادشاه به زبان های ژاپنی و چینی است که بر اوراق طوماری تذهیب شده، موجود می باشد» (سگای، ۱۳۸۵، ۲۱) بلر ضمن تایید غیر ایرانی بودن ریشه های این نوع توصیف معتقد است «هنرمند برای آفرینش این تمثال های تکان دهنده



تصویر ۹- نمایش استقرار پیکره ها در قاب اثر، معراج نامه احمد موسی، ماخذ: سگای، ۱۳۸۵، ۶۹

از توجه به این مساله «بیش تر به پدید کردن شخصیتی که از نظر نقش در مجموعه قطعه خوشایند باشد و با آهنگ کلی و وزن عمومی نقاشی سازگاری داشته باشد پرداخته می گردد» (تجویدی، ۱۳۸۶، ۱۰۱) یعنی توجه به هماهنگی بصری نگاره به جای بازنمایی واقعیت پیرامون.

#### ۷- تاثیرات نقاشی چینی

همان طور که می دانیم هنر ایران در سده هفتم هجری با یورش ویرانگر مغولان آسیب بسیاری دید ولی بعدها با تشکیل حکومت ایلخانان دوباره بسترهای رشد و نمو آن فراهم آمد. یکی از نتایج استقرار این حکومت در ایران «انتقال سنت های هنر چینی به ایران (بود) که منبع الهام تازه ای برای نگارگران شد» (پاکبان، ۱۳۸۰، ۶۰)

با ورود عناصر چینی شیوه رسم دو بعدی نباتات هم فراموش شد و «سطوح عمق نما که گیاهان متعدد به روی آن روئیده بود و درختانی با تنه های کج و خمیده، بوته های بزرگ و کوچک که هنرمندان چینی در زینت کاری های خود به کار می بردند پدیدار گردید» (عکاشه، ۱۳۸۰، ۳۳۲) این نگرش چینی در ترسیم رودهای جاری و نقش آب نیز دیده می شود. در نگاره اهدا پیاله ها، در قسمت بالای قاب رود جاری آبی رنگ احتمالاً اشاره به رود عظیم و خروشان کوثر دارد که پیامبر در سفر معراج سوار بر بساط از آن می گذرد. (تصویر ۱۳)

این رود در معراج نامه میرحیدر «به صورت بستری



تصویر ۱۰- ورود به آسمان ششم، معراج نامه میرحیدر، نمایش خروج عناصر

دینی تلقی کرده است. (عکاشه، ۱۳۸۰، ۳۲)

#### ۸- رنگ

یکی دیگر از عناصر بصری مهم در دو معراج نامه مورد بحث، عنصر رنگ است. در نگاره های معراج نامه احمد موسی همچون سایر آثار مغولی، رنگ آبی، سبز و قرمز به صورت کاملاً مشخص به کار رفته است و گاهی «زمینه ها به گل ماشی که آشکارا به جای رنگ طلایی استفاده می شده، در می آیند». (بینیون، ۱۳۸۳، ۹۲). استفاده از رنگ های گرم فضای پویایی را مملو از شور و هیجان ایجاد کرده است ضمن این که در نگاره های این نسخه «حال و هوا، رنگ پردازی و ویژگی های نقاشی ایرانی، فارغ از تاثیرات نقاشی شرق دور موج می زند». (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۱۹)

از سوی دیگر در نگاره های معراج نامه میرحیدر آن چه بیش از هر رنگی نمود دارد، آبی تیره و طلایی است که فضایی آرمانی را به وجود آورده است. در واقع در اغلب نگاره های این دوره، «رنگ طلایی و آبی تیره رنگ های معیار بودند». (پوپ، ۱۳۸۴، ۲۵۶). آسمان یک دست آبی، ستاره گان طلایی پراکنده و ابرهای رقصان از نوع ابرهای چینی به تصاویر معراج نامه میرحیدر حال و هوای تزیینی داده، و این مجموعه «در مقام نخست با غنای رنگ آمیزی خود، تحسین برانگیز است». (سگای، ۱۳۸۵، ۲۶). به طوری که می توان رنگ را جذاب ترین و غنی ترین عنصر بصری این نگاره ها دانست و آن ها را از آثار طراحی متمایز

جهنم و عذاب های آن ناگزیر بوده به دنبال الگوهایی و رای قرار دادهای نقاشی ایران، در زندگی چادرنشینی و شمنی آسیای مرکزی باشد». (بلر، ۱۳۸۵، ۷۷) (تصویر ۱۴)

لذا تصاویر این مجموعه «برجسته ترین و کمیاب ترین مینیاتور هایی است که صحنه های بهشت، دوزخ، رستاخیز، کيفر و پاداش را برحسب تفکر اسلامی به تصویر کشیده و معراج پیامبر همراه با جبرئیل را در گشت و گذار بهشت و مشاهده شکنجه گناهکاران در دوزخ پی گرفته است». (عکاشه، ۱۳۸۰، ۱۸۸). تصاویر حیوانات عجیب الخلقه و زشتی هم که کافران را عذاب می دهند «اغلب، یادآور شخصیتی غیر واقعی الهامی است که شاخص های معینی از مکتب عباسی هستند». (سگای، ۱۳۸۵، ۲۷)

در این صحنه ها، همچون تمام نگاره های معراج نامه میرحیدر، پیامبر سوار بر براق به همراه جبرئیل از سمت راست وارد قاب شده و نظاره گر صحنه های جهنم می گردد. از آن جا که این صحنه های عذاب در تصویر سازی اسلامی نادر و منابع الهام نیز بسیار اندک بودند، لذا «هنرمند بیش ترین خیال پردازی خود را به جانب چپ تصویر و می گذارد که گناه کارانی را نشان می دهد که به خاطر اعمال بد خود به عقوبت های مختلفی گرفتار آمده اند». (بلر، ۱۳۸۵، ۷۷). عکاشه به دلیل قرار گیری این تصاویر در کنار نوشته هایی مبنی به بیم دادن از دوزخ و امید دادن به بهشت و تشویق به اطاعت الهی، آن ها را تصاویر



جدول مقایسه تطبیقی عناصر ساختاری در آثار دو معراج نامه احمد موسی و میر حیدر

 <p>پیامبر همچون اغلب تصاویر داستان معراج بر پشت براق سوار شده است. نوع طراحی پیامبر و براق به دور از تحرک و پویایی است. هاله دور سر پیامبر به صورت شعله ترسیم شده است.</p>	 <p>پیامبر سوار بر شانه های چربیل است. سرعت پرواز در طراحی حالت چربیل و توارهای موج دیده می شود. اندازه فرشته ها نسبت به اندازه کوه ها بی تناسب است. هاله دور سر پیامبر به صورت دایره ترسیم شده است.</p>	<p>عناصر ساختاری و نمادین</p>
 <p>پیامبر با دستاری بر سر و محاسنی بلند و فاقد نقاب به تصویر درآمده و دو گیسوی بافته شده ایشان اقتباس از نمونه های ایلخانی است. در آن جا نیز حالت چهره نشان از احساسات درونی ندارد.</p>	 <p>آرایش موی پیامبر به صورت مغولی ترسیم شده و چهره فاقد نقاب است. حالت چهره عاری از احساس و هیجانات درونی است و سیبیل باریک و ریش کشیده و ویژگی مشابهی در هر دو نمونه است.</p>	<p>ریخت شناسی پیکره ها</p>
 <p>در نمونه تیموری کم تحرکی پیکره ها نشانه وقار و متانت آن ها می باشد.</p>	 <p>در نمونه ایلخانی پیکره ها دارای طراحی پویاتری هستند که آن ها را زنده تر نشان می دهد.</p>	<p>ویژگی و حرکت درنمایش پیکره ها</p>
 <p>در این نمونه نیز به حجم نمایی توجهی نشده و عناصر تزئینی دو سطوح معماری جای آن را گرفته است.</p>	 <p>کوشش زیادی برای نمایش حجم نمایی در جامه و لباس انجام نشده و جلوه های رنگ آمیزی جای توجه به حجم نمایی را گرفته است.</p>	<p>حجم نمایی</p>
 <p>ساختار کلی ترکیب بندی و چینش عناصر تابع نظام قرینه سازی بوده و پیامبر در مرکز تقارن دیده می شود. آدم ها به صورت ردیف ترسیم شده اند که شاید متأثر از آثار شرق دور باشند. پیکره پیامبر از حیث اندازه با پیکره های دیگر برابر است. فضای تصویر باز نیست و آدم های بسیاری در آن ترسیم نشده اند. به جای پرداختن به عمق نمایی، به غنای سطوح معماری بیش تر توجه شده است.</p>	 <p>پیکره پیامبر در مرکزنگاره در اندازه بزرگ تر و بدون نشانه های ویژه نبوت ترسیم شده است. چینش افراد تابع نظام متقارن نبوده و پراکندگی آن ها باعث پویایی نگاره شده و این پیکره های گروه بندی شده با عناصر معماری (ستون ها) از هم جدا شده اند. یکی از ویژگی های این ترکیب بندی، ایجاد فضاهای باز با چینش آدم های بسیار و تحت نظام نا متقارن است. تعدادی از پیکره ها چسبیده به لبه های قاب دیده می شوند که این عامل نوعی گریز از محدودیت های قاب بندی است.</p>	<p>موقعیت پیکره پیامبر در ترکیب بندی ها</p>

 <p>ترسیم این صحنه های عذاب و دوزخ، نقاشی را از فضا سازی واقعی دور کرده و وسعت خیال پردازي نگارگر را نشان می دهد.</p>	 <p>توجه به ریزه کاری ها و ترسیم دقیق عناصر تزئینی باعث ایجاد فضا سازی غیرواقعی شده است. عدم توجه به پرداخت چهره ها نشانه دیگری از گرایش انتزاعی و غیر واقعی تلقی می شود.</p>	دوری از واقعیت
 <p>فرم ابرهای ترسیم شده اقتباس از نمونه های چینی است. وجود صحنه های عذاب کافران نیز از تاثیرات چینی و آسیای مرکزی می باشد.</p>	 <p>یکی از نمونه های استفاده از عناصر چینی در ترسیم رود جاری و نقش آب و تزئینات روی قوس ها و سطوح معماری به کار رفته است.</p>	تاثیرات نقاشی چینی
 <p>رنگ طلایی و آبی تیره فضایی آرمانی به وجود آورده و بار تزئینی آثار را افزایش داده است.</p>	 <p>استفاده از رنگ های گرم فضای پویایی را مملو از شور و هیجان به وجود آورده است. نوع رنگ بندی و انتخاب رنگ ها فارغ از تاثیرات شرق دور است.</p>	رنگ

## نتیجه

دو نسخه خطی با موضوع معراج حضرت رسول، یکی معراج نامه احمد موسی و دیگری معراج نامه میر حیدر از مهم ترین آثار تصویری با مضمون دینی در نگارگری ایرانی می باشند. با مقایسه تطبیقی عناصر ساختاری در ترکیب بندی این دو نسخه مصور، در می یابیم در نگاره های احمد موسی تداوم اسلوب های تصویری رایج دوره مغولی به خوبی احساس می شود که ضمن برخورداری از تاثیرات شرق دور، از آبشخور نگارگری سنتی ایران نیز سیراب گشته است. ریخت شناسی چهره ها، جامه نگاری ها، ژرف نمایی، درشت نگاری پیکره های خاص و هم جواری آن ها با عناصر طبیعت، فضایی را ایجاد نموده که هم رابطه ای با طبیعت پیرامون دارد و هم ذهنیت خلاق هنرمند نقاش را نشان می دهد. تحرک و پویایی و بهره مندی از عنصر خط در طراحی آن ها، چینش آدم ها و رابطه ملموس شان با فضاهای معماری و عناصر طبیعت، بعدها در نگاره های معراج نامه میر حیدر تحت تاثیر نوع نگرش هنرمندان دگرگون گردید.

در معراج نامه احمد موسی، وجود پیکره ها در انتهای سمت راست و چپ قاب، نوعی گریز از محدودیت های ترکیب بندی است که در معراج نامه میر حیدر، هنرمند جهت حصول آن و با اندیشه گسترش فضای اثر، پا را فراتر نهاد و عناصر را در خارج از قاب، اما در ارتباط با موضوع به نمایش گذاشت. بر خلاف معراج نامه احمد موسی که ارزش های طراحی آن در تحرک پیکره ها به خوبی نمایان است، در این جا پیکره ها خشک و بی حرکت بوده و اهمیت خط و ارزش های طراحی، جای خود را به نمایش سطوح





رنگی مزین کرده و توجه به غنای رنگ جای ویژگی توصیفی خطوط را گرفته است. در این آثار رابطه پیکره ها و فضا های معماری گرایش به رویکرد انتزاعی و فضا سازی القایی را تداعی می کند که غنای تحسین برانگیز رنگ های درخشان آبی و طلایی و ابرهای رقصان چینی هم این ویژگی را تقویت کرده است.

#### منابع و ماخذ:

- آژند، یعقوب، مکتب نگاری هرات، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۷.
- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری تیریز، قزوین و مشهد، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۴.
- آدامو، ا. ا. ت، نگاره های ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.
- اسحاق پور، یوسف، مینیاتور ایرانی، ترجمه جمشید ارجمند، فرزانه، تهران، ۱۳۷۹.
- بینیون و دیگران، سیرتاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۳.
- بلر، شیلا، هنر و معماری اسلامی، ترجمه اردشیر اشراقی، سروش، تهران، ۱۳۸۵.
- برند، باربارا، هنر اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۳.
- برند، رابرت هیلن، زبان تصویری شاهنامه، ترجمه سید داود طبائی، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۸.
- پوپ و دیگران، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، مولى، تهران، ۱۳۸۴.
- پاکباز، روئین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، زرین و سیمین، تهران، ۱۳۸۰.
- تجویدی، اکبر، نگاهی به هنر نقاشی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۶.
- حسینی راد، عبدالمجید، سیر تحول نگارگری ایرانی، شاهکارهای نگارگری ایران، موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴.
- سگای، ماری رز، معراج نامه - سفر معجزه آسای پیامبر (ص)، ترجمه مهناز شایسته فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۵.
- عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، حوزه هنری، تهران، ۱۳۸۰.
- کنبی، شیلا، ۱۳۷۸، نقاشی ایران، ترجمه مهدی حسینی، دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۷۸.
- کنبی، شیلا، ۱۳۸۷، عصر طلایی هنر ایران، رجمه حسن افشار، نشر مرکز، ۱۳۸۷.
- گری، بازل، ۱۳۸۵، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، دنیای نو، تهران، ۱۳۸۵.
- Sims, E, Pearless images of persion painting, Singapore, 2002,
- kuhnel, E, La miniature en Orien, Tranduction de paul Budry, Paris, 1924.

SID



نقشمایه سیمرغ در فرش صفویه